



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

ESTUDIO HISTÓRICO, TÉCNICO-CONSERVATIVO Y
PROPUESTA DE CONSERVACIÓN FUTURA, DE UN
LIENZO MAROUFLAGE CON ICONOGRAFÍA DEL
PADRE ETERNO, PERTENECIENTE A LA PARROQUIA
DE SAN ESTEBAN PROTOMÁRTIR DE VALENCIA.

Trabajo Fin de Grado

Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

AUTOR/A: Iancu, Mihaela Silvia

Tutor/a: Martín Rey, Susana

Cotutor/a: Bernal Navarro, Juana Cristina

CURSO ACADÉMICO: 2023/2024

RESUMEN

El presente trabajo se centra en el estudio académico y conservativo de una pintura al óleo sobre lienzo de temática religiosa, representando iconográficamente al *Padre Eterno*. Se puede observar como sostiene con la mano izquierda el globo del mundo, observándose al Espíritu Santo en forma de paloma. De igual forma, el Padre, con el nimbo levanta los tres dedos de la mano derecha en señal de bendición.

La obra pertenece a la parroquia de San Esteban protomártir de Valencia (España), presuponiéndose que se trata del remate o ático de un retablo perdido durante la Guerra Civil española. Se ha llevado a cabo un estudio histórico, iconográfico, técnico y conservativo de la pintura, donde se puede determinar que tras ser cortada dejando una imagen incompleta, fue adherida a una tabla constituida por dos paños de madera posteriores a la ejecución del lienzo. Técnicamente este aspecto es conocido como *marouflage*.

Tras un estudio exhaustivo de la iconografía, técnica y estado de conservación, se ha realizado una propuesta de restauración, así como de conservación futura, mediante análisis y toma de decisiones, estudiando el conjunto pictórico tanto del lienzo como del soporte lúneo en el que se encuentra adherido.

PALABRAS CLAVE

Conservación pintura al óleo, lienzos *marouflage*, iconografía Padre Eterno, iglesia San Esteban de Valencia.

ABSTRACT

This work focuses on the academic and conservation study of an oil painting on canvas with a religious theme, iconographically representing the Eternal Father. It can be seen how he holds the globe of the world in his left hand, while the Holy Spirit can be seen in the form of a dove. In the same way, the Father, with the nimbus, raises the three fingers of his right hand as a sign of blessing.

The work belongs to the parish church of San Esteban protomártir in Valencia (Spain), and it is presumed to be the top or attic of an altarpiece lost during the Spanish Civil War. A historical, iconographic, technical and conservation study of the painting has been carried out, in which it can be determined that after being cut, leaving an incomplete image, it was adhered to a board made up of two wooden panels after the canvas had been painted. Technically this aspect is known as *marouflage*.

After an exhaustive study of the iconography, technique and state of conservation, a restoration proposal was drawn up, as well as a proposal for future conservation, through analysis and decision-making, studying the pictorial ensemble of both the canvas and the ligneous support to which it is adhered.

KEY WORDS

Conservation oil painting, *marouflage* canvases, Eternal Father iconography, San Esteban church in Valencia.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, me gustaría agradecerle toda su ayuda, comprensión y transmisión de su intelecto a mi tutora en este trabajo, observando en ella una gran profesional a admirar, sin miedo ni preocupación por compartir todo su conocimiento sobre la conservación y restauración de obras de arte. A Juana Cristina Bernal Navarro por su rápida y eficaz ayuda en la investigación de la compleja iconografía de la obra.

En segundo lugar, por supuesto, ha sido de gran ayuda la apuesta y dedicación de su tiempo del conservador de la parroquia José Juan Baldó, el cual no se ha limitado tan solo a acompañarnos, sino a ofrecer su ayuda y extensa experiencia en este trabajo académico.

Como la confianza ciega y gusto por el arte Don Fernando, que además de dejar que una pieza tan importante sea estudiada por una aprendiz, ha sido de gran ayuda en la búsqueda de la historia de la parroquia y en el propio estudio con su inmensa curiosidad.

En tercer lugar, agradecer el apoyo de toda mi familia, y en especial a mis padres, amigos más cercanos y a mi pareja, que tanto han tenido que sufrir y aguantar los nervios, dedicación y horas invertidas en este estudio.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	7
2. OBJETIVOS.....	9
3. METODOLOGÍA.....	10
4. ¿QUE ES UN MAROUFLAGE? CONCEPTO E HISTORIA.....	11
5. ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO DE LA PIEZA OBJETO DE ANÁLISIS.....	13
5.1. Contexto histórico, artístico y estilístico del barroco.....	13
5.2. La Parroquia de San Esteban Protomártir.....	15
5.3. Posibles círculos y escuelas de autoría.....	18
6. ESTUDIO ICONOGRÁFICO Y COMPOSITIVO.....	20
6.1. Análisis iconográfico de ``El Padre Eterno''.....	20
6.2. Esquema compositivo de la obra.....	21
7. ESTUDIO TÉCNICO DE LA OBRA.....	24
7.1. Estratos pictóricos.....	24
7.2. Soporte lienzo.....	25
7.3. Soporte rígido (tabla de madera).....	27
7.4. Marco.....	28
8. ESTADO DE CONSERVACIÓN.....	29
8.1. Estratos pictóricos.....	29
8.2. Soporte textil.....	30
8.3. Soporte leñoso.....	32
8.4. Marco.....	35
9. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN.....	36
9.1. Opción 1: Mínima intervención.....	36

9.2. Opción 2: Separación del <i>marouflage</i>	41
9.3. Marco.....	42
10. CONSERVACIÓN PREVENTIVA.....	44
11. CONCLUSIONES.....	45
12. BIBLIOGRAFÍA.....	46
13. ÍNDICE DE IMÁGENES.....	49
14. ANEXO 1: ODS.....	52

1. INTRODUCCIÓN

En este trabajo académico, se realiza un estudio de una obra llevada a cabo en el siglo XVII, con una representación de un "Padre Eterno" con un marcado estilo barroco. Esta podría haber pertenecido a un antiguo retablo del templo.

Para el estudio de esta pieza y tras la observación organoléptica se pudo comenzar a describir y buscar una caracterización formal e histórica. Determinado su condición de *marouflage* tras su estudio en la parroquia de San Esteban protomártir de Valencia, la cual dejó margen para una explicación de todos sus estratos, tanto formal como conservativamente.

Se puede determinar que es una obra realizada en el período barroco tanto por el uso del color y composición, observado en las tonalidades amarronadas y el naturalismo de las figuras, como por la pincelada y similitud con otros artistas coetáneos en Valencia, como Francisco Ribalta.

Se puede añadir la dificultad que se ha tenido a la hora de redactar la propuesta de intervención, ya que fue complicado identificar los daños que afectaban a todos los estratos, sobre todo en el soporte textil y leñoso. Al tratarse de una obra *marouflage* las patologías pueden ser muy variadas y distintas y darse por causas intrínsecas de esta estructura, o extrínsecas. Un ejemplo de esto son los abolsamientos del soporte textil causado por la morfología de los soportes y la mala adhesión.

Los objetivos de desarrollo sostenible que se podrían relacionar con este trabajo podrían ser; el 4 (educación de calidad), ya que se pretende explicar en concreto el origen, manufactura, patologías y proceso de restauración de un *marouflage*, no muy conocido, pero utilizado en varias ocasiones en España, y que pertenecen a su historia. Como los objetivos 11 (ciudades y comunidades sostenibles) y 12 (producción y consumo responsable) referentes a una propuesta de intervención que incluya productos no tóxicos en la conservación y restauración de la obra, evitando disolventes como el xileno o la utilización de plástico excesivo para la conservación preventiva. De esta manera se reducirán los desechos y lo costoso que es reciclar o eliminar estos productos, como la toxicidad para el medio ambiente.



Figura 1: Fotografía general de la obra, anverso.



Figura 2: Fotografía general de la obra, reverso.

2. OBJETIVOS

El objetivo principal que se ha perseguido en este TFG ha sido estudiar en profundidad la obra, tanto a un nivel histórico, como estilístico, formal, iconográfico, y compositivo para poder comprender la morfología de la pieza, su significado, valores y proceso de manufactura.

Siguiendo con los objetivos principales, otro de ellos fue conocer el estado de conservación que presentaba el conjunto pictórico. De esta forma se ha podido generar una propuesta de intervención curativa y de restauración, para poder en un futuro próximo llevar a cabo estas acciones, y frenar el deterioro de la pieza ya que contiene un gran valor patrimonial.

Como objetivos secundarios, en primer lugar, se analizaron los materiales que conformaban la obra, para confirmar la posible autoría de esta, comparando las distintas obras de arte, sus marcas y pinceladas, como la trayectoria del artista.

Para finalizar, otro de los objetivos secundarios ha sido formular una propuesta de conservación preventiva con la premisa de poder conservarla en buen estado, y con respeto a la obra de arte en su contexto, que en este caso es una parroquia.

3. METODOLOGÍA

Primero, para el estudio en profundidad de la obra, su contexto, y autoría se comenzó buscando en distintas fuentes de información primaria, para encontrar artículos en línea, monografías, trabajos finales de grado o máster que sirvieran para enmarcar la obra dentro de un contexto histórico y estilístico. Más tarde se buscaron similitudes entre otras obras y esta con materiales fotográficos en línea y monografías. En esta sección cabe destacar el libro ``Pintura barroca en Valencia. 1600-1737. De Víctor Marco, y ``El arte y las grandes civilizaciones. El arte barroco`` de Yves Bottineau, que tras la similitud de la obra con la escuela Ribaltésca en Valencia se pudo contextualizar y sacar todo el contexto histórico.

Fue de gran importancia la revista, publicada por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en Valencia en el ``Archivo de arte valenciano``, con escritos y artículos de gran relevancia científica, donde se encontró información sobre la vida del posible autor Pedro Orrente.

Tras el estudio teórico, se pasó a un análisis más práctico, (procesos de conservación, catalogación de daños,etc...) en diferentes monografías como fuentes primarias, escritas en la Universidad Politécnica de Valencia por docentes especializadas del departamento de Conservación y Restauración de Bienes culturales.

Finalmente, se realizaron fotografías generales y de detalle de la obra en la sacristía de la iglesia donde se encuentra expuesta la obra, mediante cámara Nikon 5300, focos y carta de colores, para una captación fiel de la imagen. Con esta misma cámara se tomaron fotografías ultravioletas generales y en detalle para señalar los repintes, arrepentimientos y otras acciones que no se ven a simple vista. Se realizaron fotografías y tomas con el Dino-lite®, (microscopio digital portátil de gran calidad), para conseguir macrofotografías de la pintura.

4. ¿QUE ES UN MAROUFLAGE? CONCEPTO E HISTORIA

“El término *marouflage* tiene un origen francés que deriva del término “maroufle”, que es una cola con un gran poder adhesivo cuyos principales ingredientes eran la resina de sandálica, una cola animal y carbonato cálcico”.¹

Una de las definiciones encontradas en el tesoro es “técnica de encolado para pegar soportes flexibles a otros rígidos, empleando adhesivos fuertes. La técnica se ha empleado mucho en las técnicas pictóricas para adherir pinturas realizadas sobre soportes como pergamino, lienzo, papel o cartón directamente sobre las paredes de un edificio o en otro soporte rígido intermediario.”

Esta técnica se comenzó a utilizar en el siglo XV en Venecia, ya que, al ser una ciudad con tanta humedad, esta se filtraba a través de las paredes y deterioraba las pinturas murales que en ese momento estaban en auge. Para esto se inventó esta forma de proteger las pinturas murales, adhiriéndolas a un soporte intermedio rígido entre la pared y la pintura.

Por otra parte, durante este periodo se observó un gran auge en el uso del lienzo por muchas razones como, el bajo coste, la fácil manipulación y transporte, superficies lisas, y la rápida preparación entre otras.

El término se creó en Francia en el siglo XVII, estos realizaban grandes lienzos al óleo para las decoraciones murales, encoladas a la pared (*marouflée*).²

Se conocen algunas recetas utilizadas en este período para la adhesión del lienzo al soporte rígido, como “...estaba con brea de Borgoña (o cola de pez), cera, resina y ocre rojo de donde resultaba una materia flexible que aún hoy en día ablanda con el calor de la mano”³

O la explicación de Mayer, “El método tradicional consiste en recubrir la pared y el dorso del lienzo con una capa fina y uniforme de base de blanco de plomo en aceite aplicada en pasta espesa con espátula y raspadores de pared. Para reforzar el contacto con la pared y eliminar arrugas y burbujas de aire, se utilizan rodillos de goma”⁴

En la España del siglo XIX, como explica Ana Calvo; “se usaban adhesivos para encolar las telas a las paredes, colas orgánicas, o caseinato de cal”.⁵ También se

¹ Tesoros - Diccionarios del patrimonio cultural de España - *Marouflage*. (s. f.). <https://tesoros.cultura.gob.es/tesoros/tecnicas/1040961.html>

² CALVO, A. (1999). *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos. De la A a la Z*. p.141.

³ MORA, P y L, PHILIPPOT, P. (2003). *La conservación de las pinturas murales*, p. 208.

⁴ MAYER, R.,(1985) *Materiales y Técnicas del arte*. p. 315.

⁵ CALVO, A. (1999). *Op.cit*

usaban pequeñas tachas o gabarotes que permitían la sujeción inicial de la tela mientras actuaba el encolado⁶

En el siglo XX se usaba yeso y acetato de vinilo para adherir los lienzos a los muros.⁷

Entre los siglos XVII Y XIX se usó como proceso de intervención entre los restauradores de la época.

Este tipo de intervención se realizaba para devolver resistencia mecánica y poder sustentante al lienzo al adherirlo a una base rígida. Esto causa grandes problemas como el exceso de presión, aplastamiento de las zonas de mayor empaste o desaparición de la trama original de la tela. Como también es un gran inconveniente el uso de adhesivos como mezclas de colas orgánicas y ceras-resinas.



Figura 3: Ejemplo de *marouflage*. Techo de la galería de los espejos del Palacio de Versalles. Siglo XVII.



Figura 4: Ejemplo de *marouflage*. Techos de la ópera Garnier de París.

⁶ SORIANO, P. *Tratamientos específicos de conservación y restauración de pintura mural*. [material docente] p.54.

⁷ DE LA ROSA, D., ACOSTA, S., TUDELA, A., ALVAREZ, E., Mariano Cossío. (2004). *Pintura mural del techo del Paraninfo – Conservación y Restauración*. p. 51.

5. ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO DE LA PIEZA OBJETO DE ANÁLISIS

5.1. Contexto histórico, artístico y estilístico del barroco



Figura 5: "Judith y Holofernes", Caravaggio, 1599.



Figura 6: "Judith y Abra con la cabeza de Holofernes", Artemisia Gentileschi, 1613.

La obra estudiada pertenece al periodo barroco, en concreto al siglo XVII, esto se puede observar en el gran contraste que existe entre luces y sombras, en concreto entre la figura principal del "padre eterno" y la paloma y cielo.

Si se analizan las figuras y el dibujo se puede ver un gran dominio del detallismo y realismo, sobre todo en el rostro de la figura principal.

De este período se conoce el contraste de texturas realizadas en la pintura, utilizando una técnica con el óleo más diluida y con veladuras más suaves en los ropajes o fondo, y unas veladuras y empastes más marcados en el pelaje y nubes (sobre todo en los blancos).

El término Barroco procede según la RAE de "la palabra berrueco en portugués "(que significa perla irregular)⁸ dando nombre a un estilo irregular, recargado, artificioso."⁹

A continuación, refiriéndonos al contexto histórico, social y cultural el barroco se desarrolló en los siglos XVII y XVIII, surgiendo concretamente en Italia (Roma) y expandiéndose posteriormente alrededor de toda Europa e Iberoamérica. Los acontecimientos históricos más destacados, que se producían durante esos siglos fueron, la reforma protestante, la contrarreforma, y el Concilio Ecuménico de Trento. Mientras en Francia se creó un estado absolutista por Luis XIV, que más tarde acabará con la Revolución francesa en el año 1789, y en España, Inglaterra y Portugal hubo una decadencia política.¹⁰

Segundo, en cuanto al contexto artístico y estilístico del barroco, este rompe con el periodo anterior (renacimiento), característico por la armonía, orden y equilibrio, es decir, se crea un estilo rompedor lleno de contrastes,

⁸Asale, R.-, & Rae. (s. f.). *barroco, barroca* | *Diccionario de la lengua española*. «Diccionario de la Lengua Española» - Edición del Tricentenario. <https://dle.rae.es/barroco>

⁹ S.a. (2018,12 enero). *Barroco: contexto histórico, cultural y social* – La historia y otros cuentos. Historia del arte, materiales de estudio. <http://lahistoriayotroscuentos.es/barroco-contexto/>

¹⁰ S.a. *Op.cit.* (2018). <http://lahistoriayotroscuentos.es/barroco-contexto/>



Figura 7: "La alegoría de las artes liberales", Miguel March, siglo XVII.

extravagancia y decoraciones. Este llega a muchas formas de arte como la pintura, música, literatura, escultura y arquitectura.¹¹

La pintura en esta época se transforma en un medio de transmisión de emociones fuertes y representación exuberante del arte, utilizando el recurso del realismo. Se usan colores vivos y contrastes de luces y sombras para buscar la perspectiva y profundidad.

Los temas más representados siguen siendo los religiosos, sobre todo en una época con acontecimientos y luchas en ese sector, otros temas minoritarios fueron retratos reales y aristocráticos, temas mitológicos, series de las victorias bélicas, bodegones, cuadros costumbristas, siendo estos dos últimos temas novedosos. Las técnicas pictóricas más utilizadas fueron el óleo y el fresco.

Adentrándonos en las abundantes escenas religiosas, "se utiliza una iconografía culta, uniendo muchas veces escenas terrenales con celestiales."¹²

Algunos de los pintores representantes de este tiempo más conocidas son Michelangelo Merisi da Caravaggio (Figura 5), Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, Pedro Pablo Rubens, Artemisia Lomi Gentileschi (Figura 6).

En España se verán muchas de estas características heredadas sobre todo de Italia (de Caravaggio y el tenebrismo italiano). El movimiento, contraste por la utilización del claroscuro, realismo, grandiosidad causada por las obras de gran formato, y complejidad se puede casi palpar en las obras maestras. Los centros del saber, divulgación y creación del arte se concentraron en Madrid, Valencia y Sevilla, siendo sus grandes exponentes José de Rivera, Francisco de Zurbarán, Diego de Velázquez, Francisco Pacheco, Francisco Rizi, Bartolomé Esteban Murillo.¹³



Figura 8: "Visión mística de San Bernardo", Jerónimo Jacinto Espinosa, 1650-1660.

En concreto la pintura en el período barroco valenciano que fue aproximadamente del año 1600 al 1737, se formó entre un cumulo de influencias de otros artistas valencianos y foráneos. Los pintores de la época eran artesanos que formaban parte de diferentes gremios, academias o agrupaciones.

Los pintores buscaban desprenderse de su condición de artesanos y conseguir la importancia de su profesión, pudiendo subir de estatus social. Se buscaba

¹¹ Apasionada, L. (2024, 16 marzo). Orígenes del Barroco: Contexto histórico y artístico del siglo XVII. *Orígenes Del Barroco: Contexto Histórico Y Artístico Del Siglo XVII*. <https://pasionlectora.es/historia-del-arte/origenes-del-barroco-contexto-historico-y-artistico-del-siglo-xvii/>

¹² Bottineau, Y. (1986). *El arte y las grandes civilizaciones. El arte barroco*. Akal.

¹³ Equipo editorial, Etecé. (2023, 24 enero). *Pintura Barroca: origen, clasificación y características*. Enciclopedia Humanidades. <https://humanidades.com/pintura-barroca/>

sobre todo la inclusión de las bellas artes en las artes liberales, esto se puede percibir en la figura 7, en la que las dos artes conviven en el mismo cuadro de manera natural, y con un tono reivindicativo.

La principal clientela o mecenas de la pintura valenciana en el siglo XVII fue el obispado, las órdenes monásticas y el cabildo catedralicio. Pero como compradores secundarios podemos encontrar a la alta nobleza y burguesía.

La temática que se solían representar era religiosa, dada a los mecenas de orden eclesiástico, pero plasmaban otros géneros como las alegorías, el bodegón, el retrato y la mitología.

En concreto, podemos destacar pintores valencianos barrocos de gran importancia como Pedro Orrente, Vicente Castelló, Esteban March, Jerónimo Jacinto de Espinosa (figura 8) o los hermanos Francisco y Juan Ribalta.

5.2. La Parroquia de San Esteban Protomártir

La obra se encuentra, actualmente, en la parroquia de San Esteban Protomártir situada en la plaza de San Esteban, en el centro de la ciudad de Valencia.

El lienzo está ubicado en el muro de la sacristía de la parroquia, que une este espacio con el altar mayor de esta. Está colgado mediante un sistema simple de argolla-pletina, sobre el gran portón a unos 4 metros de altura.

Según cuenta el párroco y el conservador la obra es el remate o ático de un retablo que se perdió durante la Guerra Civil Española, del cual no se ha encontrado información.

En 1956 esta Iglesia recibe la catalogación de Bien de Interés Cultural (BIC) ¹⁴

Este templo fue en origen una mezquita, pero más tarde se modificó la estructura, convirtiéndose en una iglesia gótica (nave central con diferentes capillas alrededor sujetas por contrafuertes). Este proceso llevo consigo la designación de la iglesia dedicándola a San Esteban Protomártir, consagrada por el obispo Pedro de Albalat en el año 1238. ¹⁵ En este momento, la iglesia tan solo estaba formada por una estructura de una nave con cubierta de madera y arcos de diafragma.

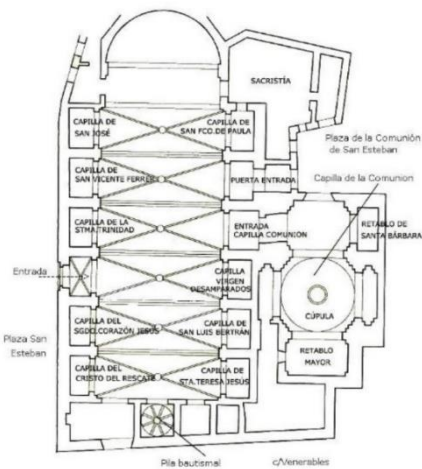


Figura 9: Plano del interior de la parroquia San Esteban Protomártir de Valencia.

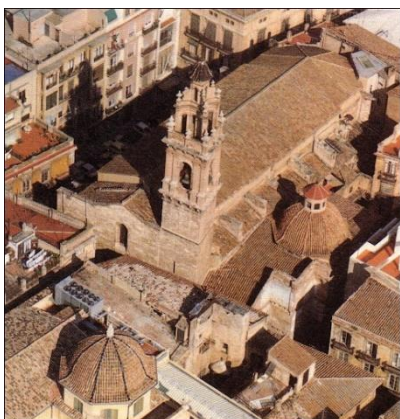


Figura 10: Plano cenital de la parroquia San Esteban Protomártir de Valencia.

¹⁴ Catalán, F. (2020, octubre). *El IRP realiza los estudios previos en la iglesia de San Esteban Protomártir para revisar su estado de conservación.* <https://irp.webs.upv.es/es/sanesteban/>

¹⁵ Llín C,A. *Historia de la Parroquia - Parroquia San Esteban Protomártir.* (s. f.-b). <https://sanestebanprotomartir.es/historia-de-la-parroquia/>



Figura 11: Fotografía de las bóvedas de crucería actual.



Figura 12: Detalle de los esgrafiados del interior de la parroquia San Esteban protomártir de Valencia.

Hasta el siglo XVII hubo varias transformaciones arquitectónicas sobre este, culminando con las restauraciones del primer tramo de la nave, sus capillas laterales en un primer término, y el resto del templo dirigido por el arquitecto Francisco Antón y llevado a cabo, en segundo término, por Jerónimo Negret y Guillermo Roca.

Entre 1679 y 1682, Juan Bautista Pérez Castiel reconstruyó el interior de la parroquia cambiando a un estilo barroco muy marcado, lleno de esgrafiados y yeserías. Se añadieron tres capillas por orden del Colegio de Notarios de Valencia. En estas podemos ver una cúpula y una linterna, con una pila bautismal del siglo XVIII en el centro, donde fueron `` bautizados San Vicente Ferrer, San Luis, Bertrán, los beatos Nicolás Factor, Juana María Condesa Lluch y el venerable Bonifacio Ferrer, hermano de San Vicente, entre otros beatos y personajes ilustres``¹⁶

A principios del siglo XIX el presbiterio se renueva convirtiéndolo a un estilo neoclásico. Más tarde se cambia a una planta semi circular la cabecera, y en el altar mayor se añaden columnas dóricas, acorde con el estilo.¹⁷

En la guerra civil española (1936-1939) se saquean muchas obras y destruyen, deteriorando también el templo, por lo tanto, en el año 1954 se reconstruyó el interior y la cubierta de la parroquia.

El único retablo documentado de la iglesia fue realizado por Juan de Juanes en el siglo XVI y vendido al rey Carlos IV (actualmente en el Museo del Prado de Madrid, España). Con el importe se diseñó un nuevo altar mayor, de mano de Manuel Blasco, con un estilo neoclásico.

En el altar mayor existen cuatro lienzos de Jerónimo Jacinto de Espinosa del siglo XVIII, y debajo de estos podemos ver dos pinturas hechas por nuestro autor Pedro Orrente (``La Visión de Santa Teresa de Jesús`` y ``el Martirio de San Lorenzo``)

En la nave central rodeado por dos columnas se conserva una imagen de San Esteban, que fue pintada por José Esteve Bonet. Se pueden observar esculturas de San Vicente Ferrer y San Luis Bertrán, como pinturas murales al fresco realizadas en el año 1802.

Entre 1679 y 1682 Juan Bautista Pérez Castiel reconstruyó el interior de la parroquia cambiando a un estilo barroco muy marcado, lleno de esgrafiados y yeserías. Igualmente se construye en este mismo siglo la capilla de la Comunión,

¹⁶ Llin C,A.*Op.cit.* (s. f.-b).

¹⁷ García R, J. (2022-2023). *Las iglesias parroquiales de la ciudad de Valencia construidas intramuros tras la conquista del rey Jaime I. Análisis tipológico de sus bóvedas medievales*. Trabajo fin de grado. p.125



Figura 13: Fotografía general del exterior de la parroquia.

y se reconstruye el campanario. A principios del siglo XIX el presbiterio se renueva convirtiéndolo a un estilo neoclásico. Más tarde se cambia a una plata semi circular la cabecera, y en el altar mayor se añaden columnas dóricas, acorde con el estilo.¹⁸

Concretamente, en la bóveda de la última capilla podemos encontrar otras pinturas murales al fresco llevadas a cabo en el año 1677 por Pedro Pérez Castiel, como una imagen de Cristo del Rescate.

Actualmente se compone de una planta con una sola nave con el presbiterio poligonal adosado a un lado y la sacristía. A los lados de la nave se pueden observar seis capillas entre los grandes contrafuertes. Contiene bóvedas de crucería simple en planta perlongada en la nave y laterales (Figura 11), y bóvedas vaídas en las capillas¹⁹. La torre campanario por la que se accede por el final de la nave preserva 2 campanas.

El exterior de la parroquia es sencillo, en la que asoman por la parte superior unas gárgolas y un campanario que se observa desde la portada posterior. La parroquia tiene 3 portadas, una principal ubicada hacia la plaza de la Comunión de San Esteban (siglo XVI), y otras dos, una de estas frente a la plaza de Sant Esteve (Figura 16) y otra dirigiéndonos hacia la plaza de Sant Lluís Bertrán, en la calle de los Venerables (Figura 15). El templo está rodeado por ventanas situadas en lo alto que iluminan todo el interior.



Figura 14: Interior y retablo actual.



Figura 15: Fotografía de la portada posterior de la calle de Los Venerables.



Figura 16: Fotografía de la portada lateral de la plaza de Sant Esteban.

¹⁸ García Romeu, J. (2022-2023). *Las iglesias parroquiales de la ciudad de Valencia construidas intramuros tras la conquista del rey Jaume I*. Análisis tipológico de sus bóvedas medievales. Trabajo fin de grado. p.125

¹⁹ García R, J. (2022-2023). *Op.cit.* p.123.

En cuanto al interior de la parroquia, se puede destacar un gran cambio en la decoración de este, presentando una decoración recargada y colorida, llena de yeserías y esgrafiados de color blanco y azul en formas vegetales orgánicas (Figuras 12) a diferencia del exterior austero y de piedra vista.

5.3. Posibles círculos y escuelas de autoría

Se puede datar la obra dentro del periodo barroco por el estilo de realización de la obra, observando el tenebrismo, los colores marrones, ocre y negro rivalizando con los pocos toques de luz blancos y amarillo apagado. Por otra parte, el realismo en el rostro, manos y ropajes del padre eterno señala una maestría propia de esta época y del autor Pedro Orrente.

Pedro de Orrente fue un pintor de estilo barroco que nació en el año 1580 en Murcia y falleció en el 1645 en Toledo. Era hijo de un comerciante de telas marsellés, llamado Jayme de Horrente y Isabel de Jumilla, una mujer murciana. Se formó en Toledo. A lo largo de su vida llevo a cabo su obra en Valencia, Madrid y Nápoles, entre otras.²⁰

Por otro lado, se pueden observar similitudes de la obra con otras pinturas de Orrente, como, por ejemplo, en las manos de *“La Magdalena Penitente”* (Figura 17), o en los rostros, facciones, tonalidades, formas de los paños y barba de los protagonistas de los cuadros *“Martirio de Santiago el Menor”* (Figura 18) y *“Adoración de los pastores”* (Figura 19). Además, se sabe que este pintor estuvo en Valencia en varias ocasiones, pasando su última etapa de vida en esta ciudad.



Figura 17: *“Magdalena penitente”*, Pedro Orrente, 1620-1630.



Figura 18: *“Martirio de Santiago menor”*, Pedro Orrente, 1639.



Figura 19: *“Adoración de los pastores”*, Pedro Orrente, siglo XVII.

²⁰ Nuño G, J. A. (1994). *La pintura española del siglo XVII*. Escasa Calpe.



Figura 20: El nacimiento de Adonis, Pedro Orrente, 1610-1620.



Figura 21: "Partida de Jacob con sus rebaños", Pedro Orrente, siglo XVII.



Figura 22: "La Crucifixión", Pedro Orrente, 1630.

Sus últimos años de vida los pasó en la ciudad de Valencia, de esta época podemos encontrar lienzos como *Martirio de san Lorenzo* y *Coronación de santa Teresa* (1640- 1644) en la parroquia Protomártir de San Esteban.

Realizó varios tipos de obras, por un lado, series de temática religiosa, refiriéndose sobre todo al antiguo testamento (en menor medida al nuevo testamento) pero interpretadas por escenas de género donde aparecen multitud de animales y paisajes al fondo, por otro lado, cuadros de altar, con figuras grandes y obras más pequeñas de gabinete con escenas bíblicas, mitológicas o evangélicas. Orrente tenía especial predilección por las historias de los patriarcas, como Isaac, Abraham, y Jacob, David, Moisés, Tobías (figura 21)

Orrente ejecutó una serie de obras de carácter mitológico y alegorías, que se pueden observar en la figura 15, obra llamada "El nacimiento de Adonis" (figura 20).

En la totalidad de sus obras se observa la influencia de su maestro veneciano Bassano, observando tonalidades apagadas, como marrones, ocre, amarillos terrosos, y sienas, con una luz tenebrista, característica del barroco.

Tenía un enfoque realista, con mucho cuidado en los detalles. Lleva a cabo un alargamiento de las figuras, influencia del Greco. Se observa un tenebrismo en los colores, luces y sombras muy característico en las obras de Francisco de Ribalta. Se observa la influencia de Luis Carvajal, Fray Juan Bautista Maíno, y Angelo Nardi.²¹

En vida gozó de mucho prestigio, creando obras tanto para iglesias y catedrales (como por ejemplo Convento de franciscanos alcantarinos de Yeste (Albacete), como para colecciones privadas adineradas, incluso los demás artistas reconocían su labor y facilidad con el pincel, encontrando varios discípulos suyos como el madrileño Mateo Orozco, el conquense Cristóbal García Salmerón y los valencianos Esteban March y Pablo Pontons²².

Sus obras se encuentran conservadas en galerías o museos, y otras de índole privado. De esta última podemos destacar la colección de pinturas de Don Juan Díaz de Chavarría el cual poseía un "Calvario", un cuadro de "Jacob en el pozo"

²¹ Álvarez S, B. Pedro Orrente, *pintor del Antiguo Testamento*. V Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano. p.374.

²² *Íbid.*



Figura 23: "Adoración de los pastores", Pedro de Orrente, siglo XVII.

y seis escenas del Antiguo Testamento²³, e incluso encargos del conde duque de Olivares y del marqués de Leganés.

Algunos ejemplos de obras conocidas son "La Crucifixión"(Figura 22), "San Francisco de Asís recibiendo los estigmas" y "La Adoración de los pastores" (Figura 23).

6. ESTUDIO ICONOGRÁFICO Y COMPOSITIVO

6.1. Análisis iconográfico de "El Padre Eterno"

En la obra se encuentran dos figuras que son el Espíritu Santo y el Padre eterno, las cuales normalmente van acompañadas de la imagen de Cristo conformando la escena de La de la Trinidad.

La representación de Dios Padre omnipotente como "Padre Eterno" emergiendo de una gran nube, forma parte íntegra de la composición pictórica. Una serie de atributos y rasgos concretos que lo caracterizan hace que se pueda atribuir esta imagen.

- Características físicas: lengua barba canosa e inminente calvicie, signos físicos de longevidad.

- Indumentaria, túnica de tono cerúleo y gran manto rojo.

- Atributo universal: nimbo triangular. Este tipo de nimbo tan singular referencia a las tres figuras de la Trinidad, y también a la figura de Dios Padre, de forma individual, como en este caso.

- Atributo genérico: el orbe que representa el mundo y el cetro que sostiene con su brazo derecho, como símbolo de autoridad y poder sobre la tierra y la Humanidad.

- Gestualidad: La figura de Dios Padre aparece en posición de bendecir alzando su mano izquierda, observando fijamente al Espíritu Santo con forma de paloma.

²³ Barrio M, J, L. *Pinturas de Pedro Orrente entre los bienes dótales de Don Juan Díaz de Chavarría (1679)*. p. 70.

En concreto se puede ver la tipología del Padre Eterno en otras obras o pinturas del autor, estas son "*La Santísima Trinidad*" (Figura 26), "*La Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad*", y "*El Juicio Final*".



Figura 25: "Padre eterno". Adolphe-Napoléon Didron. *Iconographie chrétienne: histoire de Dieu*, 1843.



Figura 26: Detalle "Santísima Trinidad". Cúpula de la Basílica de la Virgen de Valencia. Antonio Palomino, 1701.

6.2. ESQUEMA COMPOSITIVO DE LA OBRA

El formato en el que se muestra actualmente es vertical. Cabe destacar que la obra podría estar cortada y, por lo tanto, cambiar el formato. La sensación que transmite este tipo de composición es equilibrio, y espiritualidad. El esquema compositivo es compuesto, ya que la escena contiene tres partes importantes, que son la figura humana (Padre Eterno), la paloma y el mundo. El padre eterno y la paloma forman por separado triángulos, mientras que el mundo tiene forma circular (Figura 29).

Mientras que el Padre Eterno mantiene una línea con la espalda y brazos diagonal, la paloma mantiene sus alas casi por completo en horizontal, creando así movimiento en la imagen.

Se puede observar una línea de horizonte formada por las nubes de fondo blancas.



Figura: 27: Estudio de planos de la obra.

Las miradas crean un afán hacia una marcada diagonal, el padre eterno mira a la paloma y esta hacia abajo, creando una sensación de discreción y complicitad entre los personajes (Figura 28).

Las formas en general no son totalmente rectas, sino que son curvas y redondas, creando así un círculo visual de conexión entre toda la imagen.

La obra presenta cuatro planos muy marcados, formados por el primer plano que es la paloma sobrevolando el cielo, el segundo plano, el mundo, el tercer plano del "Padre Eterno" y el cuarto plano el fondo y nubes. (Figura 27)

El peso visual es muy importante, en la obra se han utilizado colores cálidos (manto rojo y orbe marrón) en contraposición a otros fríos (manto azul del Padre Eterno). Es así como el blanco de la paloma, y el rojo del manto del padre eterno, al ser más saturados llaman más la atención. Desgraciadamente no se pueden percibir de manera correcta los colores ya que la obra está cubierta por una capa protectora de barniz muy envejecida, que altera las tonalidades.

El peso visual que genera la diagonal que comienza en la parte superior izquierda y acaba en la mano y orbe es de gran importancia, en contraposición a la diagonal más suave que se crea entre la mirada del Padre Eterno y el Espíritu Santo con el rayo.

El punto de vista o horizonte medio alto, junto a la diagonalidad de los personajes dan la sensación de que el espectador está por encima de la obra, sobrevolando las nubes como las figuras.



Figuras 28 y 29: Esquemas compositivos.

7. ESTUDIO TÉCNICO DE LA OBRA

7.1. Estratos pictóricos



Figura 30: Laguna del estrato pictórico, con la impronta de la capa de preparación roja ya caída.

La capa de preparación que encontramos sobre el soporte textil tiene una función protectora, evitando los movimientos bruscos de la tela, y obteniendo una capa más lisa y sin imperfecciones. Esta capa tradicional tiene una coloración rojiza, denominada preparación almagra (común en el período barroco), ya que se compone de cola animal o aceite y pigmento almagra (tierras pardas y rojas) (Figura 30). El grosor que presenta es muy fino y flexible, dejando entrever la trama y la urdimbre del soporte

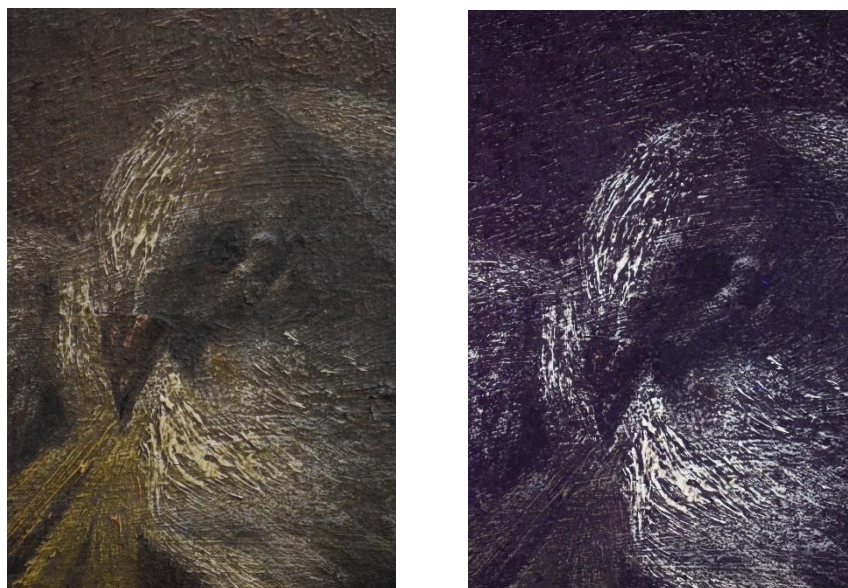
Se hipotetiza que la película pictórica, se compone de un aglutinante en aceite secante (normalmente de nueces o de linaza) y pigmento, creando veladuras finas primero, para acabar con empastes y pinceladas más cargadas de materia, esto se puede observar en los blancos de la barba y la paloma (Figura 31 y 32). En concreto, esto se denomina textura mixta.

Para finalizar, el barniz es y ha sido utilizado principalmente para proteger los estratos inferiores, además de ser usado muchas veces para cambiar la coloración general de la obra, o aumentar el brillo y saturar los colores.

No se han podido realizar análisis para estudiar el barniz, pero se puede decir que podría estar compuesto de una ``resina natural terpénica, debido principalmente a la elevada oxidación y amarilleamiento propios de estos barnices tradicionales''²⁴. La capa que presenta es gruesa, y regular, ya que deja entrever las formas de la pintura, pero no los verdaderos colores y pinceladas.

Mediante las fotografías con luz no visible (ultravioleta) se pudo ver un arrepentimiento en la pintura (Figuras 32 y 33), este es en la cabeza de la paloma, el cual se había pintado anteriormente por el artista en una posición más baja, y posteriormente se pintó más arriba. Estos se dejan ver con el paso del tiempo, ya que la pintura al óleo va perdiendo el aceite, u oxidándose.

²⁴ Vega B, A. (2017-2918). *Un lienzo barroco de San Vicente Ferrer, copia de Juan de Juanes. Estudio técnico, iconográfico y proceso de intervención* Universidad politécnica de Valencia. Trabajo final de grado.



Figuras 31 y 32: Fotografías de detalle del arrepentimiento del autor en el momento de manufactura de la obra. Izquierda fotografía con luz visible, derecha fotografía con luz no visible (ultravioleta).

7.2. Soporte lienzo

El soporte textil presenta unas dimensiones totales y pintadas de 79,4 por 58 centímetros. Esta medida cuenta el soporte textil que se puede ver, pero podría ocupar todo el soporte rígido.

El ligamento que presenta es tafetán simple, con una trama medio abierta, con un sentido de torsión del hilo en ``Z``. La trama es regular, pero con algunos hilos de más grosor que otros, debido a su manufactura artesanal. El ángulo de torsión es de 72° (figura 35)

La densidad del tejido es de 17 por 12 hilos por cm². A simple vista no se observa orillo.

Tras la realización de las pruebas de secado torsión y combustión se determinó en un primer término que se trataba de un hilo con fibras celulósicas (tanto la urdimbre como la trama), ya que al acercar la llama se encendió dejando un olor a papel quemado, y unas cenizas de color gris. A continuación, extrayendo de un hilo de cada dirección y de estos una fibra se llevó a cabo la prueba de secado torsión, la cual no fue determinante, deduciendo tras 5 pruebas que las fibras eran muy antiguas y quebradizas, siendo la prueba nula.

Dada esta situación se determinó examinar los hilos y las fibras de trama y urdimbre con un microscopio (Leica DM750) que pertenece al laboratorio de fotografía del departamento de conservación y restauración de bienes culturales de la UPV. Se observaron con una ampliación muy alta, de esta

manera en la imagen (Figuras 33 y 34) donde aparece una fibra de lino que se distingue el aspecto de caña con nudos.



Figura 33: hilo de lino observado al microscopio óptico con luz transmitida a 4x.



Figura 34: Fibra de lino observada al microscopio óptico con luz transmitida a 10x.

En la fotografía 35 tomada con un microscopio portátil llamado Dinolite[®] se puede ver restos de la preparación almagra sobre el tejido, muy adherido a este.



Figura 35: Detalle del ligamento de la obra. Realizada con Dinolite[®], 50x.

7.3. Soporte rígido (tabla de madera)

El soporte textil se encuentra adherido a un soporte rígido de madera. Mediante dispositivos de fotografía en detalle (Dinolite[®]) el cual se pudo introducir entre los dos soportes y observar la existencia de policromía en sus superficies. No pudo contrastarse la representación que presenta, pero sí que se trata de un soporte leñoso pintado. (figuras 36 y 37).



Figuras 36 y 37: Fotografía en detalle con Dinolite[®], película pictórica sobre tabla.

La tabla es simple, formada por dos paños, con formato rectangular, de diferentes tamaños dispuestos de manera vertical uno al lado del otro, de 33,5 el de la derecha por 31,5 centímetros el de la izquierda. El corte que presentan ambos paños es tangencial y mecánico (por el corte perfecto que se observa) con una dirección vertical de la fibra. Por lo que es posterior a la manufactura del lienzo.

Sería necesario la realización de muestras (corte en perpendicular a la madera de unos milímetros) y posterior estudio en laboratorio con microscopio para determinar el tipo de madera. Pero, según el estudio organoléptico el soporte lúneo podría pertenecer a la familia de las coníferas, concretamente pino, esto se puede ver por la gran cantidad de nudos que contiene, como la demostración de la utilización de maderas como el álamo, el pino y el roble en España, y observando la coloración y vetas el que más concuerda es el pino. Sobre todo en Valencia se solía usar pino silvestre (*pinus sylvestris L.*) y pino laricio, negral o salgareño (*Pinus nigra Arn.*).

En la parte posterior o reverso, e inferior a los dos lados largos tiene dos piezas metálicas (pletinas) (figura 39) las cuales servirían para colgar la obra. Además, en la parte superior central actualmente tiene un cáncamo metálico para esta misma función (figura 38).



Figura 38: Cánkamo parte superior central.



Figura 39: Pletina, lados inferiores reverso.

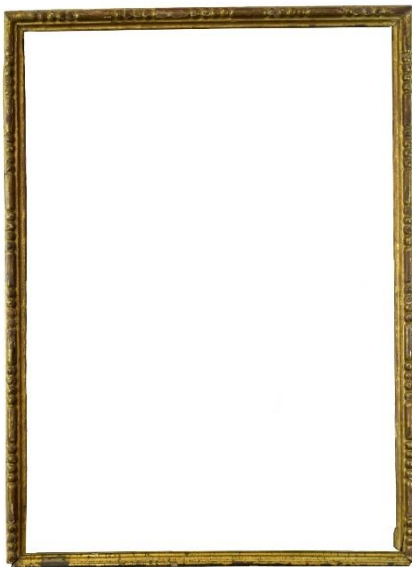


Figura 40: Marco de la obra

No presenta ningún tipo de listones ni travesaños por la parte trasera. El acabado del reverso es regular y homogéneo, con la madera al descubierto sin ningún tipo de material (como estopa y yeso, o estratos protectores grasos).

7.4. Marco

El tamaño del marco es de 84 por 66 centímetros en total. (figura 40) Es un marco con una decoración simple, hecho de madera decorada y dorada. Las molduras del enmarcado tienen una función de soporte y refuerzo para los paños de la tabla, y una función estética.



Figura 41: Detalle de marco (parte superior central).

El marco se encuentra clavado al soporte de madera por la parte del anverso. La apariencia de este es un marco liso con dos calles, la interior más fina, y la exterior más ancha con un patrón de 4 decoraciones redondeadas y 1 alargada y canto redondo alrededor de los dos lados largos y el lado superior. El lado inferior tiene tres calles, siendo la central cóncava.

El corte de la madera se puede dilucidar en las zonas donde la preparación y dorado se han erosionado y perdido, observando vetas redondeadas en las decoraciones más redondas y vetas rectas en los listones más largos, creando la hipótesis de que se ha utilizado madera con corte transversal y radial, siendo estos más estables que el corte tangencial del soporte de la tabla.

Está hecho de una base de madera, que contiene sobre esta una preparación de color blanco y pan de plata corlada, es decir, pan de plata con una pátina para simular pan de oro.



Figura 42: Detalle del residuo de adhesivo de una etiqueta de catalogación anterior.

En la parte inferior izquierda se puede observar una etiqueta conservado en mal estado que podría provenir de una antigua catalogación en la guerra civil española (Figura 42). De remarcar que la pieza inferior del marco es diferente en cuanto a la decoración y acabado a las otras tres, siendo totalmente lisa sin

decoraciones ni rocallas. No encaja tampoco en tamaño quedando huecos a ambos lados.

8. ESTADO DE CONSERVACIÓN

8.1. Estratos pictóricos

En el estrato pictórico, se observan dos tipos de compuestos nocivos, que son el polvo y suciedad medioambiental, los cuales se acumulan sobre la película pictórica y su relieve, y cera, que podría ser de la cercanía con velas o candelabros en la parroquia (figura 44).

La película pictórica, presenta cazoletas sobre casi toda la superficie pintada, (y sobre todo sobre colores oscuros) podría ser por exceso de humedad y temperatura, muy común en lugares sacros, donde no se lleva un seguimiento oportuno en este aspecto. Además, hay numerosos pequeños faltantes de superficie pictórica (figura 43), por erosión en la parte superior, en los agujeros junto a laguna de soporte y preparación, y en la parte inferior izquierda, causado por un deterioro de origen natural y físico- mecánico como son las variaciones tergo higrométricas. En las demás zonas no se observa erosión excesiva ni faltantes.

A excepción de las cazoletas generalizadas, la película pictórica se encuentra en buen estado, viendo lagunas tan solo en las zonas con impacto por balas, ya que la madera ha actuado como elemento amortiguador.

Por último, el barniz es uniforme, pero presenta un grado de amarillamiento y oscurecimiento muy alto, por el tipo de resina sensible a cambio tergo higrométricos y la luz.

Con el estudio de luz no visible ultravioleta con luz reflejada se detectaron varios repintes sobre la película pictórica, concentrados en el pelo del Padre Eterno, manto de este y en la parte inferior derecha de la obra (Figura 45). Estos mediante la luz visible no se perciben, siendo de gran calidad, pero mediante luz ultravioleta se llega a percibir de una coloración negra opaca. Los retoques se encuentran en el manto y pelo del padre eterno, y la parte inferior derecha en el fondo (Figura 46).



Figura 43: Faltante de película pictórica, zona inferior izquierda.



Figura 44: Detalle de manchas de cera sobre estratos pictóricos, anverso.



Figura 45: Fotografía general con luz no visible (ultravioleta).

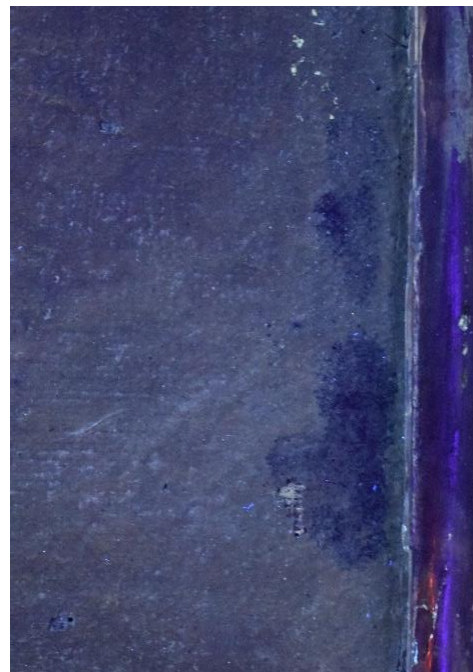


Figura 46: Fotografía de detalle, parte inferior derecha, con luz no visible (ultravioleta).

Se puede observar el aplastamiento de las zonas de empaste en los colores blancos, o pequeñas erosiones en el manto del padre eterno, lo cual podría indicar que se aplicó demasiada presión en el momento de realización del *marouflage*, el cual podría haber estado pegado con una mezcla de adhesivos con colas orgánicas, empleándose planchas o artilugios para aplastar y unir de manera homogénea los dos soportes (lienzo y tabla).

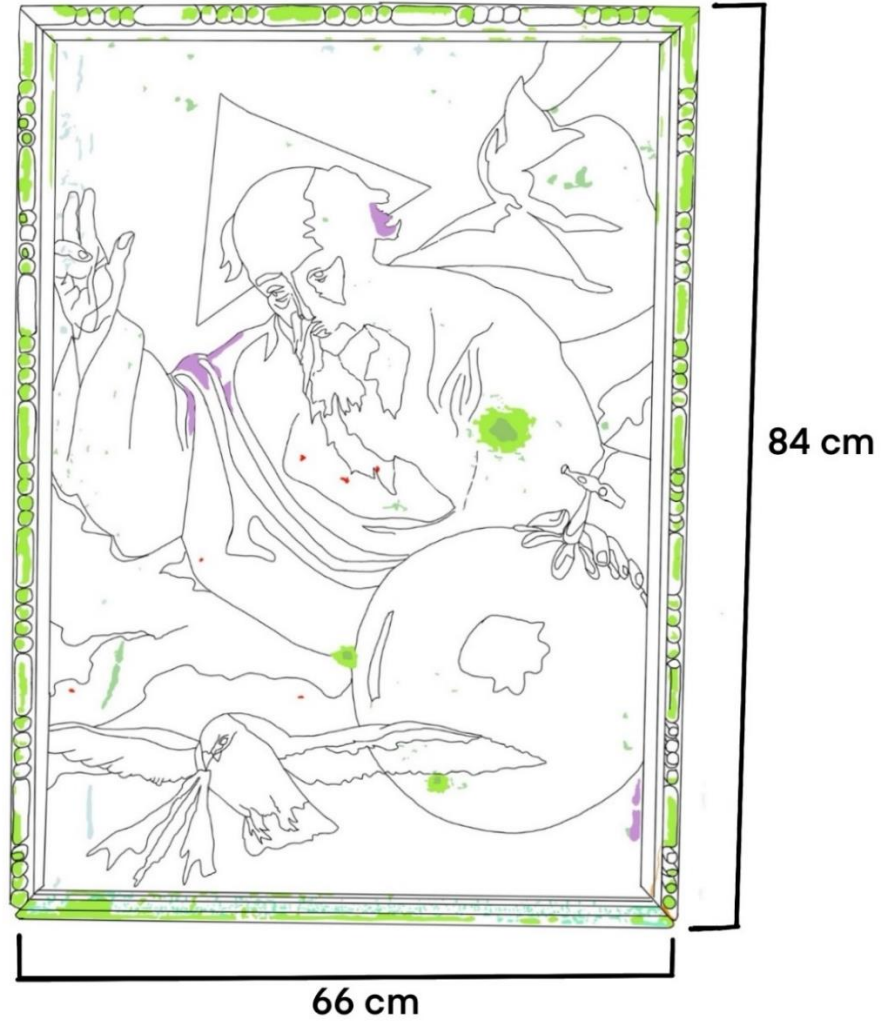


Figura 47: Detalle de daños ocasionados por el impacto de balas en la guerra civil española.

8.2. Soporte textil

El soporte textil se encuentra en buen estado de conservación, ya que tan sólo presenta pérdidas a causa del impacto de balas acontecidos sobre la obra (figura 47). En estas zonas la trama se ha abierto ligeramente, a causa del daño antrópico tan grande.

La tela se conserva muy poco adherido al soporte leñoso, observando pequeños abolsamientos por la separación de estos.



- | | | |
|---|---|--|
|  Pérdidas película pictórica, preparación y soporte textil |  Sulfuraciones de la plata |  Rotura del marco |
|  Marcas en el lienzo |  Pérdidas película pictórica |  Pérdidas soporte textil |
|  Cera y compuestos grasos |  Grietas en marco |  Intervenciones anteriores : Repintes |

Mapa de daños 1. Anverso.

8.3. Soporte leñoso

El soporte de madera donde se encuentra adherido el lienzo, se encuentra en buen estado de conservación general.

Se puede destacar el pequeño movimiento de alabeo de los dos paños, encontrándose la izquierda por delante de la derecha en la parte media y superior de estas (figura 48). Este movimiento apenas afecta a los estratos pictóricos, ya que contiene un soporte intermedio de tela.

Estos movimientos se pueden deber a cambios en la humedad agudos y repentinos, es decir a causas de deterioros físicos de origen natural físicas de carácter mecánico (variaciones termodinámicas), causando movimientos y grietas de pequeño tamaño sobre toda la superficie.

Otra de las problemáticas es la existencia de numerosos nudos, en concreto 6 (figura 49), que se encuentran sobre toda la tabla en los dos paños, los cuales tres de ellos, los más grandes son saltadizos, siendo un peligro ya que podrían levantar o mover el lienzo, y por ende los estratos pictóricos.



Figura 48: Junta de los dos paños de la tabla, por el reverso.

Todo el soporte tiene depositado en su reverso mucha suciedad superficial y polvo, a causa de su nula conservación y mantenimiento, dado que la obra se encuentra colgada a gran altura.

Por otro lado, encontramos las causas de origen antrópico, como los diversos agujeros hechos intencionadamente por antiguos sistemas de colgado (figura 51), y la presencia de cera en la parte superior sobre todo, y gotas pequeñas en toda la superficie (figura 50), por encontrarse anteriormente en la parroquia debajo de una fuente de calor y velas, cayendo sobre esta los restos, y endureciéndose.

Se observan diferentes manchas que podrías ser de yeso en la parte inferior derecha, por la proximidad con la pared al colgarlo, y los daños por arma de fuego que recibió en la guerra civil española, los cuales sobresalen por el anverso de la obra, y algún tipo de cera en la parte superior.

Finalmente, podemos encontrar en la parte inferior de la tabla en la unión de los dos paños por causas de origen natural biológicas, ataques de insectos xilófagos (actualmente inactivos) observándolo en los orificios que se ven desde el reverso de salida de estos. Podría ser un ataque de carcoma (familia anobiidae), por el tipo de orificio circular de unos 1-3 milímetros. No se observa serrín, ya que se trata de un ataque antiguo.



Figura 49: Nudo de la parte superior izquierda.

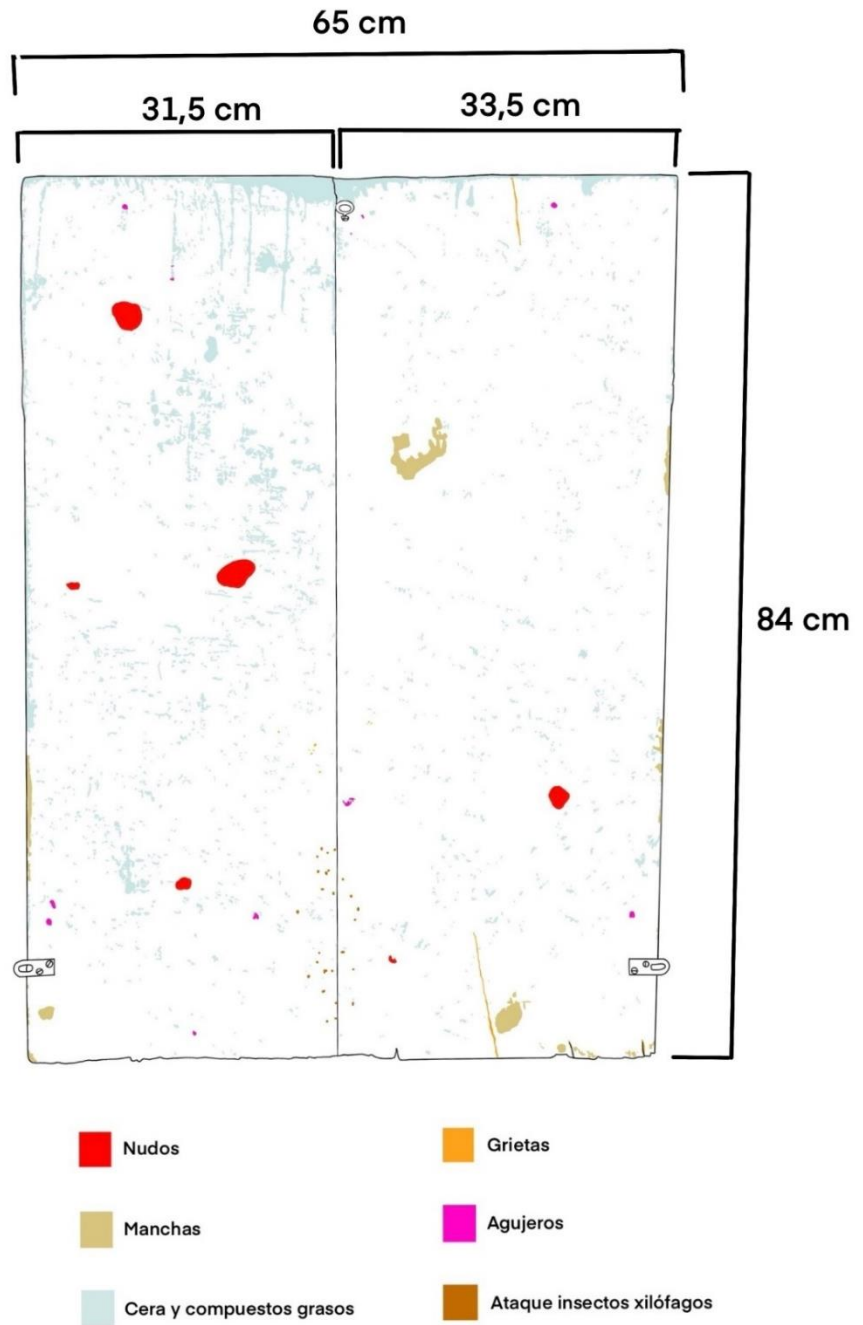


Figura 50: Detalles de gotas de cera de la parte superior de la tabla.



Figura 51: Detalle de agujeros del reverso del soporte leñoso.

El paño derecho presenta marcas de gubia o formón en la parte más central, cerca de la junta de unión con el otro paño, siendo este más irregular.



Mapa de daños 2. Reverso.

8.4. Marco

El marco se encuentra en un mal estado de conservación, ya que al encontrarse este en el borde de la obra, con la manipulación (causa de deterioro antrópica) se deteriora fácilmente, y se producen erosiones que crean lagunas de preparación y pan de plata en casi toda la superficie, llegando a verse el soporte lúneo de este.

Se puede ver la corrosión de pan de plata de la corladura, ya que contiene manchas y coloraciones grisáceas y negras, en la parte inferior, sobre todo.

Además, en la parte inferior izquierda tenemos un faltante en la esquina, y en la parte derecha una grieta y faltante de gran tamaño (figura 52).



Figura 52: Detalle de rotura del marco en la parte inferior derecha.

9. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

Lo primero que se hará son las pruebas preliminares para estudiar la sensibilidad de los materiales que componen la obra a distintos fenómenos como son la temperatura, la humedad y a los diferentes disolventes orgánicos neutros que más tarde podrían ser utilizados en el proceso de restauración.

Para comprobar la resistencia de los estratos a la temperatura se probará aplicando con una espátula caliente (de 30 a 65 grados) en una esquina interponiendo un papel Mylar Melinex²⁵ entre estos, observando la reacción de las capas que componen la obra, sobre todo el estrato pictórico superior.²⁶

La prueba de sensibilidad a la humedad se llevará a cabo sobre el soporte textil, aplicando humedad controlada con un hisopo impregnado en agua destilada en zonas del anverso donde no suponga un riesgo para la obra.

Para testar la sensibilidad a los disolventes, se hará mediante el uso de hisopo y solventes como el agua, etanol, acetona y White spirit pasando rodando el hisopo impregnado con cada uno de estos líquidos sobre cada color del cuadro, en zonas como esquinas y partes no relevantes del perímetro de la obra, y observar si algún color se reblandece o retira parcial o totalmente.

Existen dos opciones en cuanto a la separación del soporte de madera del lienzo.

9.1. Mínima intervención

A continuación, se explicará el procedimiento que se podría llevar a cabo si se opta por mantener el *marouflage* y no separar los soportes. El proceso de salvaguarda del anverso de la obra detallado anteriormente se debe llevar a cabo para proteger estos estratos de la manipulación, ya que los siguientes procesos se realizarán en el reverso, y al mismo tiempo consolidar los estratos que se encuentran disgregados o en peligro como las cazoletas.

Para consolidar las zonas más sensibles y pulverulentas se podría llevar a cabo una consolidación en el perímetro de las tres grandes lagunas por el impacto de balas, como alrededor de los faltantes de película pictórica existentes. Esto se puede llevar a cabo mediante un porcentaje de aproximadamente 10-15 % de

²⁵ Es un polímero del polietilenglicol y el ácido tereftálico. Sin aditivos, es inerte, con calidad de archivo. Antiadherente y muy transparente. Consulta en: <https://www.productosdeconservacion.com/eshop/papel/967-mylar-melinex-siliconado.html>

²⁶ Gómez Vilches, H. *La imagen de Santa Lucía y su representación artística en una pintura al óleo sobre lienzo del Barroco tardío. (Iglesia de San Bernardo Abad, Gea de Albarracín -Teruel-)*. Trabajo fin de grado. P.24

Plextol B500[®] en agua, aplicado mediante pincel muy fino y con un planchado y peso posterior.

El resto de la película pictórica se deberá proteger mediante la realización de una protección fijativa, con un bajo poder consolidante, para este caso se podría usar un éter de celulosa disuelto en agua, con una pequeña proporción de Plextol B500^{®27} para potenciar la adhesividad. Se debe preparar de 3 a 5 gramos de Klucel G²⁸ en 100 ml de agua desionizada, y un 5-7 % de Plextol B500[®].

Se debe volver a adherir el soporte textil a la tabla, para una mejor conservación de todos los estratos, ya que al no estar sujeta y presentar abolsamientos pueden crearse nuevos daños y desprendimientos de los estratos pictóricos. Este proceso se llevaría a cabo mediante Beva 371 al 50 % en White spirit, inyectando en los abolsamientos en caliente mediante jeringuilla, regenerándolo con espátula caliente a 64 °C tras 24 horas de su aplicación. Este tipo de adhesivo es muy eficaz ya que el aporte de humedad se reduce.

Utilizando un soporte amortiguador, a modo de cama-soporte, se pondrá la obra con el anverso boca abajo y mediante aspiración controlada y brocha suave se eliminará la suciedad superficial y polvo. Además, con la ayuda del bisturí o escalpelo de manera mecánica y sin dañar la madera del reverso se deben levantar las lascas de cera seca que presenta todo el reverso de la obra de manera progresiva.

Seguidamente, cuando el soporte leñoso se encuentre desprovisto de suciedad en su reverso, que dificultan la buena conservación se podrá comenzar a limpiar con una disolución al 50 % de etanol y agua (1:1) para una limpieza más profunda de estratos de contaminación y suciedad superficial incrustada.

Llegados a este punto, con el soporte ya limpio se debe desinsectar como tratamiento preventivo y curativo la madera para prevenir futuros ataques de insectos xilófagos.

Este proceso se debe realizar con la obra en vertical, evitando respirar sus vapores tóxicos, primero mediante la inyección con jeringuilla por los orificios de la sustancia líquida, y segundo, por medio de una brocha se aplicará generosamente en todo el reverso. La disolución usada es un protector químico, cuyo principio activo es la permetrina, esta es una preparación comercial llamada Xylores pronto^{®29}, que se debe dejar evaporar durante un mínimo de 48 horas.

²⁷ Resina acrílica acuosa y termoplástica. Óptima resistencia a agentes atmosféricos y estabilidad química. Consulta en: <https://shop-espana.ctseurope.com/62-plextol-b-500>

²⁸ Hidroxipropilcelulosa no iónica soluble en agua y en la mayor parte de disolventes orgánicos polares, insoluble en muchos disolventes orgánicos apolares, compatible con las gomas naturales, los almidones y las emulsiones acrílicas y vinílicas. Consulta en : <https://shop-espana.ctseurope.com/103-klucel-g>

²⁹ Insecticida líquido, incoloro, inodoro, listo para usar, basado en la Permetrina para el cuidado y prevención de la madera contra el ataque de insectos xilófagos. Consulta en: <https://agaragar.net/products/xylores-pronto>

Tras el secado por completo del producto se pasará a realizar la reconstrucción volumétrica con masilla de relleno, ya que los orificios no son de gran tamaño. Al ser una madera de cierta antigüedad se ha optado por la utilización de una masilla tradicional compuesta por resina dammar, cera de abejas y polvo de madera (muy estable y dura) y pigmento para conseguir una coloración similar a la madera del original. Esta se aplicará en los orificios de la parte inferior causados por un ataque de insectos xilófagos anterior, los agujeros de balazos y los agujeros de los extremos inferior y superior.

Posteriormente se girará la obra dejando boca abajo el reverso ya acabado. Se deberán retirar los papeles de protección y consolidación de los estratos pictóricos con agua en el caso de haber realizado la protección con un medio acuoso o con white spirit si se ha hecho con un adhesivo con base disolvente como la Beva 371®. Seguidamente se procederá a la limpieza y retirada del barniz protector que se encuentra en un mal estado de conservación, con un amarilleamiento y oscurecimiento elevado.

Para este fin se tendrá que practicar el test de solubilidad de Wolbers (ya que es el que más mezclas de disolventes contiene) realizando catas en todos los colores y texturas distintas que presenta la obra, en zonas no comprometidas como los bordes, para comprobar que disolventes o mezcla de estos consigue ablandar el barniz protector. Para conseguir una menor penetración sobre los demás estratos y una limpieza más efectiva se podría componer una emulsión o gel de disolventes para llegar a este fin.

Se tratará de utilizar los disolventes o mezcla de disolventes de menor polaridad posible, para generar el menor daño sobre los estratos pictóricos. El proceso deberá ser progresivo, con una primera limpieza regular en todas las zonas y colores, para acabar con una segunda limpieza más en profundidad tratando de dejar una uniformidad en toda la obra, sin afectar a los estratos pictóricos (Figura 53).



Figura 53: Ejemplo de limpieza y retirada de barniz antiguo.

Siguiendo con el proceso de intervención se insertará un injerto por el anverso de la obra a patrón con flecos en las tres pérdidas de soporte producidas por los impactos por armas de fuego, una en la parte central derecha y dos más pequeñas en el eje central inferior.

Para este fin se debe elegir la tela que se utilizará y el adhesivo, la tela podría ser 100 % de lino natural, ya que concuerda con las características del original, acompañado de la utilización de un adhesivo termofusible como es la Beva 371[®] en formato film³⁰ (Figura 54), ya que es muy cómodo de trabajar, y fuerte, pudiendo ajustar muy bien mediante el calor (64 ° C) el parche a la superficie.



Figura 54: Ejemplo de la preparación de injertos a patrón mediante Beva 371 film[®].

Al nuevo soporte textil se le deben realizar procesos como la retirada del apresto mediante el reposo en agua limpia, la impermeabilización (para hacer más estable el soporte) con una mezcla por igual de Klucel G (30 gramos por litro de agua) y Plextol B500 (1:3 en agua).

Tras el secado se traspasa la forma exacta mediante un acetato, siguiendo la trama y la urdiembre, se engloba en la Beva 371[®] adhiriéndola mediante calor (superior a 65 grados) y peso en superficie hasta el enfriado y polimerización del adhesivo.

Se necesita aplicar un barnizado intermedio con una capa fina para proteger los estratos originales del posterior estucado, para aumentar la reversibilidad de este estrato que se va a añadir, pudiendo en un futuro ser retirado sin afectar al original. El barniz está compuesto de una resina Dammar³¹ (madre) (25%) en White spirit (75%), se aplica mediante brocha de manera uniforme, dejando que evapore durante un mínimo de una hora.

³⁰ Film transparente utilizado para revestimiento y forración más utilizado en el mundo. Se activa con calor. Consulta en: <https://shop-espana.ctseurope.com/359-beva-original-formula-371-film>

³¹ Resina natural extraída de plantas de la familia de las Coníferas, Dipterocarpaceas, Burseráceas. Es soluble en disolventes apolaes. Buena estabilidad a la luz

Se considera una de las mejores resinas para barnices pictóricos con una buena reversibilidad y escasa sensibilidad a la humedad. Consulta en: <https://www.artemiranda.es/resina-de-damar/7128>

Para el proceso de estucado, se debe preparar los materiales, usando gelatina técnica de pura piel³² caliente (8 gramos por 100 ml de agua) y yeso mate tipo bolonia, creando una mezcla homogénea, con la textura que se necesita. Se aplicará en la laguna donde haya faltantes de imprimación mediante el uso de un pincel muy fino en punta (Figura 55). Tiene que quedarse al mismo nivel que el original, o ligeramente más bajo. Tras el secado se debe desestucar con un hisopo y agua tibia, o escalpelo hasta rebajar a la altura antes expuesta todas las reintegraciones.

En el caso de las lagunas provocadas por posibles impactos de bala durante la Guerra Civil española, no se masillarán, al no distorsionar en exceso la lectura de la escena, y formar parte de la historia material de la obra.



Figura 55: Ejemplo de estucado.

Tras este proceso se podría considerar texturizar el estuco. Para esto se puede plasmar la superficie del estuco con una tela con unas características parecidas al soporte textil de la obra en las zonas sin empastes como lo son las tonalidades oscuras, como el manto o fondo. Para esto se debe mojar la tela, y ponerla sobre el estuco, siguiendo la trama y la urdimbre y ejerciendo fuerza con una espátula caliente, primero en frío y después en caliente tratando de no sobrepasar los estratos originales de la obra.

Para zonas con empaste y mayor textura como son la paloma y nubes se podrán crear pinceladas con el estuco, tratando de reproducir las del original.

Para finalizar, y antes del barnizado final se puede llevar a cabo una reintegración cromática de las lagunas, mediante un sistema de *tratteggio* modulado tratando de reproducir las mismas tonalidades mediante el uso de rayas paralelas que siguen las formas. De esta manera habrá un seguimiento de las formas y colores, con un entendimiento y comprensión óptimo, conjugando por otra parte el rasgo de discernibilidad en la cercanía y reversibilidad por el

³² Cola de naturaleza protéica integrada casi exclusivamente por colágeno, obtenida del molido de pieles y otras partes cartilaginosas de animales, soluble en agua y con excelentes características de adhesión. Consulta en: <https://shop-espana.ctseurope.com/351-gelatina-tecnica-de-pura-piel>

uso de materiales como las acuarelas Van Gogh, de la casa Royal Talens³³, para un primer acercamiento cromático o tinta neutra muy clara, para acabar con el *tratteggio* con colores al barniz de la marca Gamblin³⁴®.

Finalmente, después de la reintegración matérica y pictórica se deberá aplicar el barniz final, para proteger la película pictórica del polvo y los agentes de deterioro. Este barnizado puede ser a pistola o spray, con un barniz muy resistente sintético mate, como es el Regalrez® 1094³⁵ con un aditivo con filtro UV.

9.2. Separación del *marouflage*

Sin embargo, si tras el estudio fotográfico con luz con radiación no visible, como lo son los rayos-X se decide separar el lienzo del soporte lúneo, se deberían consolidar profundamente los estratos pictóricos para el proceso de separación. Para esto se podría usar en la protección del color, un adhesivo termofusible con base en disolvente como es Beva 371® disuelta en White spirit, ya que no penetra tanto como otros consolidantes, y se puede usar con seguridad, ya que no afectará a la preparación almagra de la obra. La proporción es al 50% de Beva 371® en White spirit. Se aplicará sobre un papel TNT-30B, más resistente que un papel japonés.

A continuación, se procedería al desmontaje de la obra (separación de marco y obra) para la observación adecuada de los estratos que se encuentran entre el marco y la obra, viendo si debajo de este existen estratos pictóricos, o tan solo se puede percibir el soporte visto. Si la respuesta es afirmativa, y existen estratos que se pueden conservar se procederá a hacer una consolidación de estos de la misma forma (en este caso tan solo del perímetro de la obra, en la zona que el marco escondía.

Tras este proceso se tratará de levantar el lienzo manualmente ejerciendo muy poca fuerza aplicando con un hisopo muy fino agua caliente entre los dos soportes, para comprobar si el adhesivo que los une es de origen proteico o animal, como la cola de conejo o pescado y si se puede reblandecer. Esta teoría podría ser válida, ya que el *marouflage* no se ha realizado recientemente,

³³ Elevado grado de resistencia a la luz, alta pureza en sus pigmentos, amplia gama de tonalidades y misma viscosidad en toda la gama de colores. Consulta en: <https://www.royaltalens.com/es/productos/acuarela/>

³⁴ Resinas sintéticas de bajo peso molecular y soluble en disolventes de hidrocarburos de bajo peso aromático. Alta estabilidad y reversibilidad. <https://www.productosdeconservacion.com/eshop/pigmentos-y-pintura/1761-colores-gamblin.html>

³⁵ Resina alifática de bajo peso molecular, caracterizada por una elevada resistencia al envejecimiento. Es soluble en disolventes de media y baja polaridad. Consulta en: <https://shop-espana.ctseurope.com/107-regalrez-1094>

observando que tiene un mínimo de un siglo (por los impactos de bala de la guerra civil española que traspasan todos los estratos, en el 1936).

Una vez separado el lienzo de la madera, a la que se encuentra adherido, se plantea su reubicación en otro soporte rígido, pero en este caso inerte, como puede ser el aerolam^{® 36}. Siguiendo la idea planteada en apartados anteriores, de su pertenencia a un retablo, sin observar en su anverso marcas de haber estado tensado en bastidor. Las características que debería presentar este material son tener un espesor de 1,5 centímetros, y sobre este habría que interponer una hoja de TNT 30 B, adherida con Beva 371[®] al 50 % en White spirit antes de ubicar la obra a modo de sándwich.

A continuación, se realizarían los mismos procesos explicados en el apartado anterior de intervención minimalista con limpieza de barniz y suciedad superficial mediante el Test de Wolbers, barnizado, estucado, reintegración cromática y barnizado final de la misma manera.

9.3. Marco

Paralelamente se llevará a cabo la restauración del marco, este proceso se hará sobre este elemento junto a la obra o por separado, dependiendo de si se ha podido separar.

Para empezar, con un pincel suave y aspiración controlada se retirará la suciedad superficial de los dos lados. Por el reverso del marco mediante una solución hidroalcohólica (50% de agua y etanol), se limpiará en profundidad sin humectar en exceso.

En este momento se puede desinsectar por el reverso del marco, protegiendo la madera de agentes biológicos como los insectos xilófagos. El material utilizado podría ser el mismo que se ha nombrado para el reverso del soporte rígido.

Para poder limpiar la suciedad incrustada que se encuentra sobre la corladura, primero se debería de hacer ``un Test acuoso, con soluciones a distinto pH (como 5,5; 7 y 8,5). Si funciona se aplica mediante hisopo, y sin embargo sino da buen resultado, se usará una emulsión grasa``.³⁷

Cuando la superficie este desprovista de suciedad superficial e incrustada, se realizaría un estucado de las lagunas de preparación y oro, mediante cola de conejo o gelatina técnica caliente (8 gramos por 100 ml de agua) y yeso mate tipo bolonia con la textura deseada. Este material se usa por su fácil reversibilidad en agua caliente, y afinidad con los materiales tradicionales de la

³⁶ <https://aerolam.com/>

³⁷ Armero C.B. *San Jerónimo penitente: Una pintura barroca sobre lámina de cobre. Estudio histórico-técnico y propuesta de intervención*. Trabajo fin de grado. p.39.

obra. Se deben seguir las formas que tiene el marco usando espátulas y pinceles finos y planos.

Tras el desestucado y dejado a nivel de la superficie se deberá reintegrar cromáticamente con acuarela y con colores al barniz de la marca Gamblin[®], mediante *tratteggio* vertical, con los colores primarios simulando una coloración dorada parecida al original.

Para finalmente aplicar un barniz protector, este podría ser el mismo que sobre los estratos pictóricos, un barniz muy resistente sintético mate, como es el Regalrez[®] 1094 aplicado a pistola con un aditivo con filtro UV.

Si se decide añadir el marco nuevamente será mediante clavos de acero inoxidable para dejar la posibilidad de retirarlo en un futuro fácilmente, con un sistema de anclaje no oxidable y que no dañe la obra.

Si no se puede volver a añadir el marco por algún motivo, como que al retirarlo se observa que esta tapa pintura original escondida, u otra cuestión, este se documentará y guardará en algún lugar junto a la obra en buenas condiciones de almacenamiento y conservación preventiva.

10. CONSERVACIÓN PREVENTIVA

A continuación, se detallarán las características y acciones que se deben controlar en el ambiente y zona donde se va a conservar la obra, para prevenir un deterioro rápido de la pieza.

En este caso la pintura pertenece a la parroquia de San Esteban Protomártir y se conserva actualmente en la sacristía, y seguirá en el mismo lugar posteriormente. Se encuentra en la pared que da a la puerta que sale al retablo mayor del templo, y por tanto, podremos encontrar desviaciones del clima por la ráfaga de viento que se crea cada vez que se abren y se cierran las puertas. En la pared de al lado encontramos otra puerta, estas dos son de grandes dimensiones.

Se recomienda cambiar la obra de lugar, a una pared más resguardada de esos cambios y ráfagas de aire.

Se podría tratar de idear un método o microclima en esa recámara para conservar adecuadamente todas las obras que se encuentran en su interior, encontrando diferentes tablas, lienzos y elementos de orfebrería.

Es muy importante hacer un control de la estructura de la parroquia, observando si el sistema de desagüe funciona correctamente, si existen grietas o filtraciones de agua para poder arreglarlas y que no deterioren la estructura del templo y sus obras.

Los parámetros idóneos para mantener la obra estable, sin generarle deformaciones, grietas, o problemas en la capa pictórica tiene que tratar de mantenerse unos números y datos específicos, sin fluctuaciones bruscas, utilizando medidores de temperatura y humedad, como sistemas de humidificación o maquinas que ayuden en este trabajo conservativo.

La humedad relativa a la que se debe mantener la sala tendría que ser de entre 55 y 60 %, con un máximo de oscilación de 5 %.

La temperatura tiene que mantenerse en un baremo exacto, tanto si la temperatura fuera del recinto baja, como si suben. Esta sería de 18 a 22 grados con una variación máxima de 2 a 5 grados.

En cuanto al control de la luz, si se quisiera exponer lo ideal sería la utilización de focos led, que contenga tan solo el espectro de luz visible para no afectar a la obra. Los dos focos que se proponen deben estar lo más alejados posible de la obra, y contener un nivel de iluminación de entre 100 y 150 lux. Este nivel de iluminación debería ser constante y hacer descansos en los tiempos donde la obra no se encuentre expuesta o en horario de visita.

11. CONCLUSIONES

Fruto de esta investigación minuciosa sobre la obra y su contexto, se ha podido determinar, en primer lugar, y mediante un estudio fotográfico e histórico pertinente la autoría de este lienzo-*marouflage*, vinculando la posible autoría de la obra con el círculo de Pedro Orrente, el cual fue muy importante en el período barroco en Valencia. Este fue una gran inspiración para muchos artistas y discípulos coetáneos como Mateo Orozco, Pablo Pontons y Cristóbal García Salmerón dejándonos un gran legado de pinturas de caballete de gran maestría.

En segundo lugar, dejando a un lado el contexto y autoría de la obra, se ha podido hacer un estudio en profundidad de la obra, mediante fotografías generales y en detalle con fotos y cámara especializada, llegando a estratos y visión de la luz no visible. Con este método se observaron repintes realizados en anteriores intervenciones de restauradores, como el arrepentimiento del autor en el momento de realización de la pieza, que se encuentra en la cabeza de la paloma.

Se quiere destacar de esta parte, el principal daño que son los faltantes de los disparos con arma de fuego recibidos en la guerra civil española, dejando lagunas en todos los estratos, siendo esto muy difícil de intervenir, entrando en juego los valores e importancia histórica de estos sobre el pueblo y público. Tras una exploración y examinación del daño y valores se decidió no masillar esas lagunas pictóricas al formar parte de la historia material de la obra.

En general la obra no se encuentra en muy mal estado de conservación, quitando los faltantes, y el barniz oxidado.

Finalmente, no se han podido realizar estudios en profundidad para poder estudiar la pintura sobre tabla que hay debajo, observando por la laguna algún estrato pictórico conservado que no ha sido concluyente, ni las estratigrafías englobando fibras textiles o estratos pictóricos, para determinar los materiales exactos de los que se compone la obra, como unas fotografías con luz infrarroja para un estudio en profundidad.

12. BIBLIOGRAFÍA

[AGARAGAR Productos de Restauración y Bellas Artes](#). [Consulta: 6 de junio de 2024]. Disponible en: <https://agaragar.net/>

Álvarez Seijo, B. (s.f) Pedro Orrente, *pintor del Antiguo Testamento*. V Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano.

Apasionada, L. (2024, 16 marzo). *Orígenes Del Barroco: Contexto Histórico Y Artístico Del Siglo XVII*. <https://pasionlectora.es/historia-del-arte/origenes-del-barroco-contexto-historico-y-artistico-del-siglo-xvii/>

Armero C, B. (2019-2020). *San Jerónimo penitente: Una pintura barroca sobre lámina de cobre. Estudio histórico-técnico y propuesta de intervención*. Trabajo fin de grado.

Asale, R.-., & Rae. (s. f.). *barroco, barroca | Diccionario de la lengua española*.- Edición del Tricentenario. <https://dle.rae.es/barroco>

Barrio M, J, L. (1679). *Pinturas de Pedro Orrente entre los bienes dótales de Don Juan Díaz de Chavarría*.

Bottineau, Y. (1986). *El arte y las grandes civilizaciones. El arte barroco*. Akal.

Calvo, A. (1999). *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos. De la A a la Z*.

CARMONA M, Juan. (2000) *Iconografía clásica. Guía básica para estudiantes*. Akal

Catalán, F. (2020, octubre). *El IRP realiza los estudios previos en la iglesia de San Esteban Protomártir para revisar su estado de conservación*. <https://irp.webs.upv.es/es/sanesteban/>

Llín Chafer, A. *Historia de la Parroquia - Parroquia San Esteban Protomártir*. (s. f.-b). <https://sanestebanprotomartir.es/historia-de-la-parroquia/>

Cruz, E. Arte Historia. *Arte Barroco: Definición, historia y características*.
<https://artehistoria.online/barroco/>

CTS España (ctseurope.com). [Consulta: 6 de junio de 2024]. Disponible en:
<https://shop-espana.ctseurope.com/>

Equipo editorial, Etecé. (2023, 24 enero). *Pintura Barroca: origen, clasificación y características*. Enciclopedia Humanidades.
<https://humanidades.com/pintura-barroca/>

García R, J. (2022-2023). *Las iglesias parroquiales de la ciudad de Valencia construidas intramuros tras la conquista del rey Jaume I. Análisis tipológico de sus bóvedas medievales*. Trabajo fin de grado.

Gómez V, H. *La imagen de Santa Lucía y su representación artística en una pintura al óleo sobre lienzo del Barroco tardío. (Iglesia de San Bernardo Abad, Gea de Albarracín -Teruel-)*. Trabajo fin de grado.

[Grupo Español IIC – International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works \(ge-iic.com\)](http://www.ge-iic.com)

Llín Chafer, A. *Historia de la Parroquia - Parroquia San Esteban Protomártir*. (s. f.-b). <https://sanestebanprotomartir.es/historia-de-la-parroquia/>

MAYER, R. (1985) *Materiales y Técnicas del arte*. Tursen, Hermanos Blume Ediciones.

MORA, P y L, PHILIPPOT, P. (2003). *La conservación de las pinturas murales*. Universidad externado de Colombia.

MORENO C, F. (2023) *Iconografía e iconología. Introducción al significado de la obra artística*. Universidad de Córdoba.

Nuño Gaya, J. A. (1994). *La pintura española del siglo XVII*. Escasa Calpe.

S.a. (2018,12 enero). *Barroco: contexto histórico, cultural y social – La historia y otros cuentos*. Historia del arte, materiales de estudio.
<http://lahistoriayotros cuentos.es/barroco-contexto/>

Santamarina-Campos, V. (2024). *Vinculación de los ODS con el Patrimonio Cultural* [Data set]. Zenodo. DOI [10.5281/zenodo.11385230](https://doi.org/10.5281/zenodo.11385230)

Soriano P. *Tratamientos específicos de conservación y restauración de pintura mural*. [material docente]

Tesaurus - Diccionarios del patrimonio cultural de España - *Marouflage*. (s. f.). <https://tesauros.cultura.gob.es/tesauros/tecnicas/1040961.html>

[Tienda Online de Productos de Restauración \(productosderestauracion.es\)](https://www.productosderestauracion.es)
[Consulta: 6 de junio de 2024]. Disponible en:
<https://www.productosdeconservacion.com/eshop/>

Tramoyeres B, L. (1916, 30 septiembre). El pintor Pedro Orrente ¿Murió en Toledo o en Valencia? *ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO*. Año II. Núm 3

Vega, A. (2017-2918). *Un lienzo barroco de San Vicente Ferrer, copia de Juan de Juanes. Estudio técnico, iconográfico y proceso de intervención* Universidad politécnica de Valencia. Trabajo final de grado.

13. ÍNDICE DE IMÁGENES

Las imágenes en las cuales no aparezca autoría o enlace de visualización fueron tomadas por la autora de este trabajo de fin de grado, es decir, son de autoría propia.

Figura 1: Fotografía general de la obra, anverso.

Figura 2: Fotografía general de la obra, reverso.

Figura 3: Ejemplo de *marouflage*. Techo de la galería de los espejos del Palacio de Versalles. Siglo XVII.[Consulta: 24 de junio de 2024].Disponible en:

Figura 4: Ejemplo de *marouflage*. Techos de la ópera Garnier de París. [Consulta: 24 de junio de 2024]. Disponible en: [Palais Garnier - Paris | The Palais Garnier, also known as t... | Flickr](#)

Figura 5: ``Judith y Holofernes``, Caravaggio. [Consulta: 24 de abril de 2024]. Disponible en: [Exercises with Caravaggio: Judith & Holofernes and other works. Color analysis, etc \(blogdegermanfernandez.blogspot.com\)](#)

Figura 6: ``Judith y Abra con la cabeza de Holofernes``, Artemisia Gentileschi. [Consulta: 24 de abril de 2024]. Disponible en: [Artemisia Gentileschi | Artemisia gentileschi, Artemisia gentileschi paintings, Female artists \(pinterest.com\)](#)

Figura 7: ``La alegoría de las artes liberales``, Miguel March. [Consulta: 24 de abril de 2024]. Disponible en: [Spanish Baroque Art \(tumblr.com\)](#)

Figura 8: ``Visión mística de San Bernardo``, Jerónimo Jacinto Espinosa. [Consulta: 21 de abril de 2024]. Disponible en: <https://www.museobbaa.com/obra-guia/jeronimo-jacinto-espinosa/>

Figura 9: Plano del interior de la parroquia San Esteban protomártir de Valencia. [Consulta: 24 de abril de 2024]. Disponible en: [IGLESIA DE SAN ESTEBAN \(jdiezarnal.com\)](#)

Figura 10: Plano cenital de la parroquia San Esteban protomártir de Valencia. [Consulta: 24 de abril de 2024]. Disponible en: [IGLESIA DE SAN ESTEBAN \(jdiezarnal.com\)](#)

Figura 11: Fotografía de las bóvedas de crucería actual.

Figura 12: Detalle de los esgrafiados del interior de la parroquia San Esteban protomártir de Valencia.

Figura 13: Fotografía general del exterior de la parroquia.

Figura 14: Interior y retablo actual.

Figura 15: Fotografía de la portada posterior de la calle de los venerables.

Figura 16: Fotografía de la portada lateral de la plaza de Sant Esteban.

Figura 17: ``*Magdalena penitente*´´, Pedro Orrente. [Consulta: 21 de abril de 2024]. Disponible en: [Magdalena penitente - Pintura - Generalitat Valenciana \(gva.es\)](#)

Figura 18: ``*Martirio de Santiago menor*´´, Pedro Orrente. [Consulta: 22 de abril de 2024]. Disponible en: [Martirio de Santiago el Menor - Pintura - Generalitat Valenciana \(gva.es\)](#)

Figura 19: ``*Adoración de los pastores*´´, Pedro Orrente. [Consulta: 22 de abril de 2024]. Disponible en: [El Museo de Bellas Artes de València reivindica al pintor Pedro Orrente en la sala dedicada al Barroco | Ocio y cultura | Cadena SER](#)

Figura 20: ``*El nacimiento de Adonis*´´, Pedro Orrente. [Consulta: 24 de abril de 2024]. Disponible en: <https://www.latribunedelart.com/un-tableau-de-pedro-orrente-acquis-par-le-prado?lang=fr>

Figura 21: ``*Partida de Jacob con sus rebaños*´´, Pedro Orrente. [Consulta: 21 de junio de 2024]. Disponible en: [Partida de Jacob con sus rebaños - Colección - Museo Nacional del Prado \(museodelprado.es\)](#)

Figura 22: ``*La Crucifixión*´´, Pedro Orrente. [Consulta: 21 de junio de 2024]. Disponible en: [La Crucifixión - Colección - Museo Nacional del Prado \(museodelprado.es\)](#)

Figura 23: ``*Adoración de los pastores*´´, Pedro de Orrente. [Consulta: 24 de abril de 2024]. Disponible en: [Adoración de los pastores - Colección - Museo Nacional del Prado \(museodelprado.es\)](#)

Figura 24: Obra objeto de estudio.

Figura 25: *Padre eterno*. Adolphe-Napoléon Didron. *Iconographie chrétienne: histoire de Dieu*, 1843. Biblioteca Nacional de Francia. [Consulta: 26 de junio de 2024]. Disponible en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k114544z/f3.item>,

Figura 26: Detalle. *Santísima Trinidad*. Cúpula de la Basílica de la Virgen de Valencia. Antonio Palomino, 1701. [Consulta: 26 de junio de 2024].

Figura 27: Estudio de planos.

Figuras 28 y 29: Esquemas compositivos.

Figura 30: Laguna del estrato pictórico, con la impronta de la capa de preparación roja ya caída.

Figuras 31 y 32: Fotografías de detalle del arrepentimiento del autor en el momento de manufactura de la obra. Izquierda fotografía con luz visible, derecha fotografía con luz no visible (ultravioleta).

Figura 33: hilo de lino observado al microscopio óptico con luz transmitida a 4x.

Figura 34: Fibra de lino observada al microscopio óptico con luz transmitida a 10x.

Figura 35: Detalle del ligamento de la obra. Realizada con Dinolite[®], 50x.

Figuras 36 y 37: Fotografía en detalle con Dinolite[®], película pictórica sobre tabla.

Figura 38: Cáncamo parte superior central.

Figura 39: Pletina, lados inferiores reverso.

Figura 40: Marco de la obra

Figura 41: Detalle de marco (parte superior central).

Figura 42: Detalle de etiqueta.

Figura 43: Faltante de película pictórica, zona inferior izquierda.

Figura 44: Detalle de manchas de cera sobre estratos pictóricos, anverso.

Figura 45: Fotografía general con luz no visible (ultravioleta).

Figura 46: Fotografía de detalle, parte inferior derecha, con luz no visible (ultravioleta).

Figura 47: Detalle de daños ocasionados por el impacto de balas en la guerra civil española.

Mapa de daños 1. Anverso.

Figura 48: Junta de los dos paños de la tabla, por el reverso.

Figura 49: Nudo de la parte superior izquierda.

Figura 50: Detalles de gotas de cera de la parte superior de la tabla.

Figura 51: Detalle de agujeros del reverso del soporte leñoso.

Mapa de daños 2. Reverso.

Figura 52: Detalle de rotura del marco en la parte inferior derecha.

Figura 53: Ejemplo de limpieza y retirada de barniz antiguo.

Figura 54: Ejemplo de la preparación de injertos a patrón mediante Beva 371 film[®].

Figura 55: Ejemplo de estucado.

ANEXO 1: ODS

Objetivos de Desarrollo sostenibles	Alto	Medio	Bajo	No procede
ODS 1. Fin de la pobreza.	✘			
ODS 2. Hambre 0.				✘
ODS 3. Salud y bienestar.			✘	
ODS 4. Educación de calidad.	✘			
ODS 5. Igualdad de género.	✘			
ODS 6. Agua limpia y saneamiento.	✘			
ODS 7. Energía asequible y no contaminante.			✘	
ODS 8. Trabajo decente y crecimiento económico.	✘			
ODS 9. Industria, innovación e infraestructuras.				✘
ODS 10. Reducción de las desigualdades.		✘		
ODS 11. Ciudades y		✘		

comunidades sostenibles.				
ODS 12. Producción y consumo responsable.	✘			
ODS 13. Acción por el clima.				✘
ODS 14. Vida submarina.	✘			
ODS 15. Vida de ecosistemas terrestres.			✘	
ODS 16. Paz, justicia e instituciones sólidas.		✘		
ODS 17. Alianzas para lograr objetivos.				✘

Los objetivos más desarrollados y representados en este trabajo de final de carrera son los ODS 1,4,5,6,8, 12 y 14.

Concretamente citando el ODS número 1 (fin de la pobreza), con una dimensión social, según la meta 1.2, buscando en resumen el fin de la pobreza, desarrollando la conservación de obras de gran valor podrían contribuir a un turismo y desarrollo económico elevado para las comunidades locales , generando trabajo y dinero mediante entradas, guías, alojamiento, etc...

En relación con el punto anterior, la meta 1.a (ODS 1) puede desarrollarse a través de la búsqueda de financiación y recursos internacionales para la preservación y conservación de un mayor porcentaje de patrimonio cultural, implementando programas de desarrollo sostenible.

Por otro lado, a partir del ODS 4 (educación de calidad), meta 4.7, se busca una educación equitativa y de calidad en la infancia la cual puede estar en desarrollo mediante la creación de estudios de obras olvidadas y pertenecientes a las comunidades locales, orientando en la importancia de preservar el patrimonio cultural.

Es de gran importancia desarrollar el ODS 5, meta 5.5 (igualdad de género), dándole importancia y oportunidades a una gran parte de la población tratada con inferioridad, apoyando en el desarrollo de trabajos e investigaciones en

lugares y sedes tan importantes como la Parroquia protomártir de Valencia, pudiendo las mujeres ejercer acciones como la conservación, preservación y promoción del patrimonio cultural por igual que los hombres.

Los ODS 6 (agua limpia y saneamiento) (6.3) Y 12 (producción y consumo responsable) (12.5) pretenden el correcto vertido de desechos, reduciendo la contaminación, con actividades de prevención, reciclado y reutilización. Esto se podría lograr en los procesos de intervención y conservación de las piezas mediante el uso del menor plástico (ya que es difícil de reciclar), la reutilización de herramientas y materiales reutilizables, y el reciclado en puntos especializados de los residuos tóxicos, evitando así la contaminación de la vida marina (ODS 14, vida submarina). Y por último, con el uso de la limpieza del polvo y reducción de contaminación son de gran ayuda en la perdurabilidad del patrimonio.

Finalmente, en cuanto al ODS 8 (trabajo decente y crecimiento económico) (8.3), al crear nuevos hilos de investigaciones de obras sin intervenir se genera nuevos empleos y oportunidades en el sector de la conservación y restauración de bienes culturales, sobre todo en las comunidades.³⁸

³⁸ Santamarina-Campos, V. (2024). *Vinculación de los ODS con el Patrimonio Cultural* [Data set]. Zenodo. DOI [10.5281/zenodo.11385230](https://doi.org/10.5281/zenodo.11385230)